

Federmayer Éva

Millenniumi Budapest és *ragtime*

A faj, a nem és az osztály (rendiség) mintázatai
a korai magyar jazzkorszakban¹

Budapest, Európa legrohamosabban fejlődő városa a 19. század végére modern metropoliszá vált. Magabiztosan és büszkén kívánta megjeleníteni önazonosságát egy olyan nép fővárosaként, amely dinamizmusa hiteles történelmi múltból nyerte erejét. Míg azonban látványos köztéri performanszok gondoskodtak arról a *kitalált hagyományról* (Hobsbawm és Ranger), amely a társadalmi átformálódást természetes folyamatnak tüntette fel egy hősi magyar múlt „organikus” folytatásaként, ugyanennek a városnak másfajta tereiben – kávéházakban, orfeumokban és zenés színházakban – a kibontakozó ragtime-kultúra gyakorta megkérdőjelezte, kiforgatta, sőt olykor a feje tetejére állította a feltartóztathatlannak tűnő nacionalista felbuzdulást annak faji, nemi és rangbéli jegyeivel egyaránt.

Tanulmányomban a millenniumot ünneplő ország fővárosának néhány olyan izgalmas belső ellentmondására szeretném felhívni a figyelmet, amihez segítségül hívom a jazz előhírnökének tartott, afroamerikai hagyományból sarjadó ragtime-ot és annak sajátosan budapesti kultúráját. A honalapítás ezeréves évfordulójának lázában égő millenniumi Budapest ebben a kontextusban egyfelől a magát újradefiniáló büszke nemzettest „szívéként” jelenik meg egy ünnepélyességre törekvő forgatókönyvben, másfelől ragtime-os varieté- (*vaudeville*) színházként, amely utcaíval, tereivel és épületeivel a legkülönfélébb szerepeket játszó *testek* szcénáját szolgáltatja. Ez utóbbi értelmezési keretben azt vizsgálom, hogyan konstruálódik meg kétféle férfitest: az egyik a millenniumi felvonuláson, a másik egy – a ragtime kultúrájával átitott Budapestet elemző – későbbi kritikai írásban, amelyet a zenekritikusi minőségében is kiváló író, Csáth Géza jegyzett. Úgy érvelek, hogy az előbbi a hagyományos magyar férfi maskulinitását hivatott megjeleníteni, utóbbi viszont a ragtime-kultúrának a fősodortól elmozdított alternatíváját, amely egyben a modern Budapest emblematiszmaságára is utalt.

Írásomban ezután az orfeumot mint modern, ragtime-mal ragozott városi teret elemzem, amelyben különleges szerep jut az erotizált-racializált női testeknek. Majd a magyar

¹ A tanulmány rövidebb, angol nyelvű változata a *Comparative Hungarian Studies* című kötetben jelent meg (Federmayer 2011).

cakewalkdivattal foglalkozom, tehát azzal a ragtime alapú és afroamerikai eredetű tánccal, amely a korábbi testképzetet felborítva – Budapest és más magyar városok orfeumainak és zenés színházainak köszönhetően – óriási népszerűsége telt szert. Befejezésül a millenniumi Budapest karneváli sokadalmára és a hatalom rasszhoz és nemhez köthető, tehát a fehér, maszkulin identitásképződést segítő *másítás* diszkurzív folyamatára fókuszálok. Arra a következtetésre jutok, hogy ez a mássá minősítő, kolonizáló beszédmód a ragtime-kultúrában megjelenített idegen testek kisajátításával igyekezett újrarajzolni saját, hagyományosan önazonosnak vélt, birodalmi ambíciókat dédelgető, férférférfi-uralommal megtestesülő nemzetképét az Osztrák–Magyar Monarchia térképén.

A „millenniumi Budapest” írásomban azt a rohamosan fejlődő és paradoxonokban megjelenő, multiethnikus nagyvárost jelöli, melyet egyfelől kirekesztő nemzeti érzemény és birodalmi lelkesültség jellemez, másfelől viszont kozmopolita sokszínűség, városiaság, világra nyitottság, s amelynek legfőbb képviselője a korabeli magyar közép- és felső középosztályt nagyrészt kitevő budapesti zsidó polgárság (Lukacs 2004; Romsics 1999; Szegedy-Maszák 2000; Vörös 1997; Nemes 2005). Az 1873-ban három településből (Óbudából, Budából és Pestből) egyesített, tehát területét és lakosságát illetően is tetemesen megnövelt nagyvárost olyannyira elragadta az 1896-os millenniumi ünnepségek és kiállítás lendülete, hogy az eltartott egészen az I. világháborúig, ezzel évtizedekre erősen kontúrozva a város arculatát. Következésképp a millenniumi Budapest megnevezést nem csupán egyetlen év Budapestjére alkalmazom; a kifejezést kiterjesztett értelemben használom egy hosszabb időszakra, amely egybeesik az amerikai ragtime- és cakewalkdivat időszakával a transzatlanti világban. Erre vonatkozóan ragtime-kutatókra támaszkodom, akik egyrészt a ragtime terminus jelentésére, másrészt a ragtime-korszak meghatározására világítanak rá.

A ragtime szót tehát úgy alkalmazom, hogy annak cseppfolyósabb, rugalmasabb határait tételezem, azaz nem szükségszerűen csupán az amerikai Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott vagy éppen a jeles női ragtime-komponista, Vivien Grey által fémjelzett, meghatározott zenei felépítésű és ritmikájú zongoradarabokat értem rajta. Edward E. Berlin jazz-történész szerint ugyanis a ragtime megnevezést a legkorábbi időktől kezdve meglehetősen lazán értelmezték: azokra a fekete amerikai kultúrából eredő vagy ahhoz lazán kapcsolódó, ám határozottan szinkópákra épülő zenei formákra vonatkoztatták, amelyek különféle színházi műfajokban jelentek meg, így például a komikus négyes (rasszista módon megjelenítő) minstrelszínházban, a vaudeville-ben (varietésszínházban) és az 1900-as években népszerű zenés komédiában, amelyeket tipikusan New York színpadain mutattak be (Berlin 1984: 2). A téma másik tudósa, Burton Peretti a ragtime-ra hasonlóképpen úgy hivatkozik, mint a vaudeville legfőbb elemére, majd hozzáteszi, hogy „a ragtime egészen az 1920-as évekig uralkodó könnyűzenei forma maradt, s számtalan feltámadását követve, az elkövetkező évtizedekben is nagy népszerűségnek örvendett” (Peretti 1997: 12).²

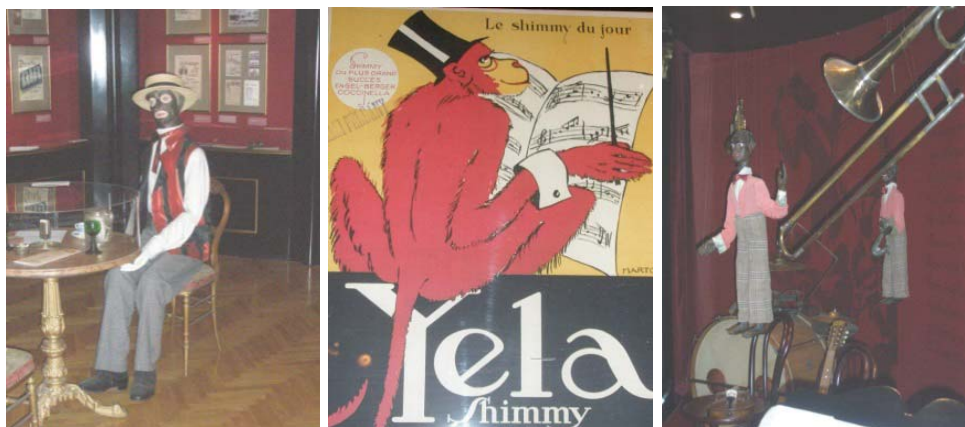
A test terminusát írásomban abból a tudományos kutatásból merítem, melynek meghatározó képviselői Michel Foucault, Susan Bordo, Martha C. Nussbaum, Judith Butler, Jane Desmond, Susan Manning és más olyan kutatók, akik a nacionalizmus, a posztkolonializmus, a társadalmi nemek tudománya (*gender studies*) és a táncstudomány bizonyos aspektusaival foglalkoznak. Írásaikban fontos helyet kap ugyanis az emberi test, amelyet az adott patriarális és heteroszexuális kizárólagosságot parancssá tevő kultúra *scriptje* bonyolult mintáza-

2 A tanulmányban előforduló eredeti angol idézetek magyarítása saját fordításaim.

tokon, ám mégis felismerhető ismétléseken keresztül hív elő, megképezve a természetes és a természetellenes, a normális és az abnormalis, az én és a másik hierarchikus kétosztatúságát.

Tanulmányom nem kíván sem ragtime-történet, sem színháztörténet, sem pedig város-történet lenni: fókusza egyszerre nagyobb és kisebb azoknál. Magyar afroamerikanistaként írással arra törekszem, hogy a ragtime és a cakewalk jelenségét *helyi* értelmezési mezőbe helyezzem, azaz felvázoljam az egyik legkorábbi fekete amerikai kulturális hatás magyarországi jelenlétét s annak összetett hatalmi dinamikáját.³ Remélem, hogy sikerül újraakasztanom azt a magyar ragtime-felfogást is (noha ezzel dolgozatomban terjedelmi okok miatt nem foglalkozhatok), amellyel a budapesti Petőfi Irodalmi Múzeum sok tekintetben újszerű, ám mégis kínos sztereotípiák ismétlésével egy nevezetes, magyar ragtime-mal foglalkozó kiállításán találkoztam.⁴

1. ábra. Képek a PIM 2006 áprilisától 2007 októberéig tartó
Dzsessz te még az én utcámba! című kiállításáról



Forrás: a szerző felvételei (2007. augusztus 28.)

Budapest fejlődése más európai nagyvárosoktól tanult, tudatos tervezés eredménye volt. Az 1867-es kiegyezést követően id. gróf Andrássy Gyula miniszterelnök javaslatára megszervezett Fővárosi Közmunkák Tanácsának tevékenysége, továbbá 1872-től két egymást erősítő törvény döntő mértékben játszott közre Budapest jelentőségének hirtelen megnövekedésében. Gyáni Gábor megfogalmazásában Budapest növekvő igazgatási függetlensége együtt járt az államtól való növekvő függőségével is, hiszen metropolisszá, sőt az ország fővárosává is vált (Gyáni 2004: 9). Központi jelentősége nem csupán robbanásszerű infrastrukturális fejlődése, hanem a magyar szimbolikus politika tekintetében is előtérbe került. Magyaror-

3 Írásomban, ahol lehet, kerülöm a *néger* megnevezést, noha az 1890–1920-as években az USA kultúrájában ez a szó még távolról sem volt pejoráló. Helyette inkább a későbbi *fekete amerikai* vagy *afroamerikai* megnevezést használok, hiszen a mából beszélek egy – a jazzkultúra megteremtésében döntő szerepet játszó – sajátos történelmi múlttal rendelkező amerikai népcsoportról.

4 Sajnálatos, hogy a nyíltan rasszista és a ragtime, illetve a jazz kultúrájára vonatkozó, helyenként félrevezetően kiállított anyagot a rendezők nem látták el helyreigazító magyarázattal.

szág szíve lett, amely – mint a Benedict Anderson által konceptualizált *elképzelt közösségek* – a kiegyezés után kitartóan foglalkozott önmeghatározásával, sőt azzal, hogy beleírja magát elképzelt történetébe/történelmébe. Ennek fontos mozzanata volt a nemzet testének újra-terképezése, amelyben milleniumi történelmi emlékművek és emlékoszlopok emelésével vált láthatóvá egy diadalmas nép folytonos jelenléte hegycsúcsokon és síkságokon egyaránt (Dévény, Zobor-hegy, Munkács, Cenk-hegy, Zimony, Verecke, Gerlachfalva, Pannonhalma, Ópusztaszer, Hősök tere/Budapest stb.). A megkonstruált történelmi jelentőségű helyszínek, mint amilyen Ópusztaszeré, azt jelezték, hogy a magára talált, új, feltörekvő nemzet ősi és hősi múltra tekint vissza; hagyományokban való lehorgonyozottsága, sőt transzcendentális hatalmaktól kapott jogosultsága, melyekről az emlékművek szimbolikája tanúskodott, e vágyat *látszólag* vitathatatlan valósággá materializálta.

A milleniumi Budapestet magát is úgy tervezték, hogy a történelmi újraírást kifejezetten színházi hatásokkal tegyék átélhetővé. E célból kezdtek hozzá a Várnegyedben a Mátyás-templom restaurálásához és a Halászbástya megépítéséhez is. (Ezek azóta is a turisztabiznisz, mely különösen kedveli a színpadias beállításokat, fontos desztinációi.) Schulek Frigyes, aki-nek neve több milleniumi épülethez kapcsolódik, úgy álmodta meg a román kori építészeti elemekkel díszes Halászbástyát, hogy azzal a gótikus Mátyás-templomot építészeti keretbe foglalja, sőt a városképet mint a történelmi emlékezet, folytonosság és a megújulás helyét is dramatizálja (Moravánszky 1998: 76–78).

Am az emelkedett, színpadias hatásaiban egységesíteni kívánt Budapest városi terei valójában tele voltak diszkontinuitással, vagy úgy is mondhatnám, izgalmas ellentmondásokkal, amelyek a dinamikusan növekvő metropoliszt nem csupán egy újraértelmezett, hősi magyar történelem színpadává, hanem egy különleges színházzá is tették, amelyet vaudeville- vagy varietészínháznak is nevezhetnénk. Budapest modern városa mint színház sajátos, állandóan mozgó, urbánus káoszával és látványosságaival együtt méltán vívta ki a modernitás egyik új képviselőjének, a szemlélődő-báméskodó, látványokra vadászó *flâneurnek* a csodálatát. A színházmetaforának azonban itt mégis egy másik oldalát kívánom kiemelni; azt, amelyik a legjobban mutat rá a milleniumi Budapest diszjunktív, széttartó, és ellentmondásokban bővelkedő karakterére. Ahogy a varietészínházak és orfeumok egy sor, egymással sem tematikai, sem formai, sem technikai tekintetben összefüggésben nem álló műsorszámot (bőrlezkjelenetek, zsonglőrszámok, kuplék, cakewalk betétek, bohóctréfák, artistamutatóványok stb.) vonultattak fel estéről estére, úgy a milleniumi Budapest is bővelkedett a diszjunktív sokféleségben, sőt kiáltó paradoxonokban, melyeket sajátos racialis és nembéli (*gender*) dinamika jellemzett egy feudokapitalista gazdasági és társadalmi ökonómia keretei közt.⁵

A korabeli fővárosi összeegyeztethetlenségek két tipikus példája a millenniumra tervezett Parlament és a Sugár (mai nevén Andrásy) út. Moravánszky Ákos szerint mindkettő ellentmondásokban bővelkedő városi beruházásnak tűnik a mai elemző számára. A Parla-

5 A 'racialis' (*racial*) jelentése faji, faj(iság)gal kapcsolatos. A terminus valójában biológiai fikcióra utal. A *racialis* az a bonyolult, ellentmondásoktól sem mentes „szociotörténelmi folyamat, amelyben racialis kategóriák képződnek, alakulnak át és semmisülnek meg (Omi és Winant 1994: 55). David Theo Goldberg másfelől azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy a rassz/racialis nem csupán társadalmi konstrukció (biológiai fikció), hiszen sok millió ember világban létezésének módját, megélt tapasztalati valóságának ontológiai aspektusát is jelenti. Sőt a racialis földrajzi meghatározottságaival is számolnunk kell. A racialis helyhez/régiókhoz kötött sajátosságait megképző folyamatát Goldberg a *racial regionalization*, azaz a 'racialis regionalizáció' kifejezéssel ragadja meg (Goldberg 2006). A 'racialis' szót magyarul Gera Judit (2012) néderlandista kutató használja posztkoloniális olvasataiban *Az alávetettség struktúrái a holland prózában* című, a kortárs magyar irodalomtudomány kereteit kitágító és szótárát jelentősen megújító kötetében.

ment például mind alaprajzilag, mind pedig az építészeti stílusjegyek tekintetében azt kívánta összekapcsolni, ami valójában összeegyeztethetetlen: egyrészt a demokrácia eszméjét, amelyet a független polgárság jellemez, másrészt a nemzetnek a magyar trónhoz és az Osztrák–Magyar Monarchiához való feltétlen hűségét. A gótikus elemek a korabeli építészeti bizottságnak azt a meggyőződését fejezték ki, mely szerint e stílusjegy tipikusan a demokratikus észak-európai polgárság történelmi hagyománya, tehát implicite kifejezője az építetők feudalizmus-ellenességének. Másfelől azonban a kupolás központi építészeti megoldás a barokk templom-építészetre hajaz, tehát egészen más szimbolikájú, hiszen transzcendentális üzenetet hordoz, amely akár az adott politikai rezsim isteni küldetésére is utalhat (Moravánszky 1998: 69).

A díszes Andrassy út hasonlóképpen tükrözi a millenniumi Budapest ellentmondásait. Az ezredfordulós ünnepségekre megépített sugárút, amely elsősorban a párizsi Champs-Élysées mellé kívánt felzárkózni, a város fő artériájának tetszik, amelynek urbanisztikai célja, hogy a város távoli pontjait (Pestet Budával) összekösse. Ám lenyűgöző mérete és a szélén felsorakozó, a magyar elitkultúra büszkeségeit magában foglaló épületei (mai nevükön a Magyar Állami Operaház, a Dreschler-palotában kialakított Állami Balett Intézet, a régi Zeneakadémia, a Magyar Képzőművészeti Egyetem stb.) mély benyomást keltő jelenléte ellenére a sugárút inkább szimbolikus jelentőségű gyakorlati hasznához képest. A Dunát átszelő híd, amely a sugárút folytatása lehetett volna, soha nem épült meg. Az Andrassy út városi főútvonalként azóta is diszfunkcionális, hiszen a legközelebbi híd meglehetősen bonyolultan megközelíthető onnan. A polgárokat szolgáló fontos városi infrastruktúra helyett az Andrassy út tehát elsősorban a hatalomépítés szimbolikus tereinek helyszínéül szolgált, amely egy jól körvonalazható kultúrnemzet képét hivatott megjeleníteni más európai városokhoz (Bécs, Párizs, London) hasonlatosan. További széttartó jelentést hordoz az, hogy az Andrassy út, amely megkomponált súlyával és komolyságával a Hősök terén látható Millenniumi Emlékművel éri el drámai csúcspontját, azzal a Városligettel folytatódott, amelyben a Millenniumi Ezredéves Országos Kiállítás és a századvégi népszórakoztatás lebontható kellékei kaptak helyet.

2. ábra. A millenniumi kiállítás egyik plakátja



Forrás: budapestcity.org⁶

6 <http://budapestcity.org/02-tortenet/1896-orszag-os-kiallitas/index-hu.htm>.

A millenniumi ünnepségek és kiállítás egyik fő szenzációja a júniusi 8-i budapesti díszmenet volt, kora reggeltől délutánig izgalomban tartva a várost. A Ferenc József császár magyar királlyá koronázásának évfordulóját ünneplő káprázatos felvonulás a politikai hatalom két kulcsfontosságú helyét kötötte össze, hiszen útvonalat a budai királyi palota és a pesti parlament épülete között határozták meg.⁷ A szervezők a páratlan látványt a sok százezer és sokféle (budapesti, vidéki magyar és külföldi) néző számára úgy tervezték, hogy ezzel bizonyítást nyerjen a nemzet legünnepélyesebb megjelenése a trón előtt az alkotmányos királynak kijáró teljes odaadás jegyében. A hódoló menetben „nyolcvankilenc törvényhatóság bandériuma vonult ki, ami ezer főnyi festői lovasságot tett” (*Vasárnapi Újság*, idézi Varga 1996: 124), kiket a kor egyik krónikása, Kövály László „ezer évünk mindenikének egy-egy zászlótartója”-nak nevezett (Kövály 1897: 92). A látvány további emelkedettségét szolgálták az egyházi méltóságok és más notabilitások, akik saját apródokkal díszkocsijaikban csatlakoztak a menethez.

A férfiak hét egész órán keresztül tartózkodtak lóháton, ami tekintélyes időtartamnak számított a nyári hőségben, lévén súlyos történelmi jelmezük mindvégig rajtuk, amit viselniük méltósággal illett. Hiszen, ahogy egy újságíró hat nappal később az események után megállapította: magyar, ló és ünnepi öltözék együvé tartozik, s a magyar férfiaságnak, következőképp a magyar nemzetnek lényegét alkotja:

(...) olyan szemképrázató fényre, délceg megjelenésre nem is képes más nemzet, mint a magyar. A fényes, festői viselet és a fegyver a magyarnak történelmi tulajdona. Mint lóra termett nemzet ünnepélyes megjelenésében nem nélkülözheti a paripát. A tollas kucsma, a vállra vetett mente vagy kacagány, az egész öltözet, melynek a fegyver elválaszthatatlan része, csak lovon ülve érvényesül igazán (*Vasárnapi Újság*, idézi Varga 1996: 124).

A szerző nemzeti lelkesedésében később arra ragadtatta magát, hogy kijelentse: legyen bár díszmenete más népeknek akár cifrább, azok mégsem érnek fel a magyarral. Mások parádéja csak pusztá színháziasság, mesterkélt fényűzés; mi több, nemzeti karakterük soha nem egyértelmű. Ellentétben a magyarral, hiszen „A lóra ült magyar ember ... rögtön tökéletesen magyar” (*Vasárnapi Újság*, idézi Varga 1996: 124). E kommentár szerint tehát úgymondhatnánk, hogy a magyar történelem formálódását tekintve stratégiai jelentőségű a (fehér, nemesi) férfitest egy különös előadásmódja/performansa lóval, (nemesi) díszruházzal és (fallikus) karddal, hiszen ezek együttese szimbolikusan fejezi ki a hatalom által mozgatott kollektív emlékezet és a nemzeti történelem nemi és rendi logikáját.

A millenniumi díszmeneten szereplő magyar történelmi maszkulinitás a kortársak számára azonban korántsem tűnt oly egyértelműnek és meggyőzőnek. A hagyományos magyar férfiaság konstruált, sőt groteszk voltára egy éles nyelvű nő, Emma asszony (azaz a női álneven író Ignótus Hugo, a későbbi, az irodalmi modernitást fémjelző *Nyugat* zsidó származású főszerkesztője) világított rá élcélődő írásában:

Erről jut eszembe: micsoda szörnyűség, hogy a díszmagyar mentéje nemcsak az utcán, hanem a szobában is kötelező! Ki látott valaha embert, aki télikabátban ült ebédhez és bundában táncolja a dreischrittet! Azok a dicső ősök, akiknek a képeiről e gyönyörű ruhákat föltámasztották, télen nem jártak panyókára vetett mentében, nyáron meg egyáltalán otthon hagyták, a szobában meg természetesen levették, mutogatván az atilláik gyönyörű brokátját (Ignótus 1996 [1896]: 126).

⁷ A millenniumi ünnepségek alatt két, százezreket vonzó díszfelvonulást rendeztek: az elsőt a kiállítás megnyitása alkalmából májusban, a másodikat júniusban, Ferenc József „1867. évi koronázásának 29. évfordulójára tették, noha osztrák oldalon 1848. december 2-ára, a császár trónra léptére illett emlékezni. Az osztrákok ezért bizonyos értetlenséggel fogadták a millenáris megemlékezéseket” (Gergely 1996: 13).

Emma megfigyelése a férfi hiúságról és anakronisztikus férfiöltözetről nagyszerűen világít rá a millenniumi menet egyik mulatságos abszurdítására, noha azt nagyon is fennköltre tervezték: a Birodalom magyar felében a kivételes történelmi évfordulón a hatalom ünnepelni kívánta önmagát. A vágyott hősi történelmi szereppel összhangban ennél fogva a köztéri demonstráció azt a nyomatékosan feudális és patriarchális jellegű társadalmi hierarchiát képezte le, amelyhez Budapest színházi díszlettel szolgált. Emellett azonban hangsúlyozni szükséges, hogy a millenniumi parádék megkoreografált látványa távolról sem egy olyan feudális társadalom integrált rendszerének mozgásformáját mutatta, amelynek origója az uralkodó személye s legfőbb hatalommal felruházott teste. A dualizmus Magyarországnak millenniumi színházában az „ezredévi ünnepélyek legfényesebb része a korona ünnepzése volt, Szent István koronájának közszemlére tétele, körülhordozása, elvitele az országgyűlésre, és azután országos hódolat a korona fölként viselőjének” (*Vasárnapi újság*, idézi Varga 1996: 123).

Ennek az alapvetően patriarchális, feudális társadalmi rítusnak különös magyar színezetét a Magyar Korona sajátos kartográfiái logikára mutató identitáspolitikája magyarázza. A magyar nemzeti szimbolika központi ikonjaként (máig) tisztelt *Sacra Corona* testesítette meg azt a történelmi beágyazottságot, folytonosságot (magyar király az Istvánnak [helytelenül] tulajdonított koronával volt legitimálható), továbbá magyar kiválasztottságot, ami az első magyar király, a később szentté avatott István koronájához tartozó területeket testesítette meg. „Az osztrák–magyar közjogi viták során a Szent Korona-eszme” – mint Bertényi Iván megállapítja – „a magyar önállóság védelmére is felhasználható volt”; ezt a gondolatot gróf Andrássy Gyula képviselte, mondván, hogy bár a magyar király személye a Monarchiában megszűnt, „a koronában a nemzet királyával egyesült” (Bertényi 1996: 159). A *Sacra Corona* ennél fogva a Kárpát-medencét földrajzi helyként, sőt szent térként jelenítette meg, meghatározva ezzel különleges adottságait, a benne élő uralkodó nép etnikai/raciális misszióját is.

3. ábra. A Waldmann Orfeum



Forrás: theatre database⁸

8 <http://www.theatre-architecture.eu/hu/db/?theatreId=194>.

Ám Budapest nem csupán a sokadalom Koronával egységesített, ünnepélyes tiszteletadásának feldíszített színpada volt a millennium idején. A főváros sok száz kisebb léptékű szórakozás, mulatság és kikapcsolódás színterét is szolgáltatta köztereivel, kávéházaival, orfeumaival és zenés színházaival egyaránt. Műsoraikon ezek rendszeresen – a magyar dallamvilágtól és mozgásformáktól idegen – ragtime-mal vagy ragtime fogantatású zenével, sőt tánccal, a cakewalkkal lepték meg közönségüket. Sőt „reggelték meg” (a *rag up*-ból: tépték darabokra és foltozták össze humorosra) magát az ünnepi hangulatot vagy éppen a hatalom természetesnek, tehát megfellebbezhetetlennek ítélt tereit is.

A korabeli elitkultúra mellett felbukkanó és sebesen tért hódító populáris kultúra látványos budapesti jelenléte számokban is kifejezhető. (A tömegkultúra megnevezést, negatív felhangjait kerülendő, tudatosan elvetem.) A millenniumi ünnepségek időszakában a fővárosi rendőrségen összesen 223 zenekar regisztrálta magát, 1570 zenésznek adva ezzel kenyeret, a közönség tízezreinek pedig vigadozáshoz jó kedvet. Fontos aláhúzni a jelentőségét annak, hogy a zenészek többsége (997 fő) cigányzenekarokban játszott, de magas volt a katonazenekarokban fellépők száma is (270). Mindennek fontosságát növeli az a tény, hogy pontosan e két formációban játszottak tipikusan ragtime-ot és/vagy ragtime-hatásokat mutató zeneszámokat. A regisztrációt elemezve a másik örvendetes fejlemény a főváros női zenészeinek jelenléte volt, hiszen 21 női zenekar 154 taggal vette ki részét a szórakoztatásból (*Képes Családi Lapok* 1996 [1896]: 297).

A hazaiak mellett a budapesti mulatóhelyek és színházak műsoraiban nemzetközi hírnév sztárok is felléptek. A fekete amerikai művészek számából és gyakori, Pestre tervezett turnéiból a német jazztörténész, Rainer Lotz és a magyar színháztörténész, Molnár Gál Péter kutatásai alapján arra következtethetünk, hogy a millenniumi Budapest a korabeli ragtime- és vaudeville-kultúra egyik kulcsfontosságú európai központjává fejlődött (Lotz 1997; Molnár Gál 2001). A rendszeresen visszatérő afroamerikai művészek európai körútjuk során Budapesten a Waldmann Orfeumban, a Somossy Orfeumban (amelyből a későbbi Fővárosi Orfeum, majd Fővárosi Operettszínház lett), a városligeti Ős-Budavárban, az Urániában (a mai Uránia Nemzeti Filmszínházban) és a Parisiában (a mai Új Színházban) léptek fel. A fekete amerikai művészek névsora meglehetősen hosszú, de fontosnak tartom egyesével, a fellépésük idejében használt angol nevükkel felsorolni őket: Arabella Fields, The Black Diamonds, The Black Troubadours, Dora Dean and Charles Johnson (and Company), Hampton and Bowman/Bauman, Lewis Douglas, The Louisiana Amazon Guard és a Douglas and Garland's Negro Opera/Operetta Company. Nekik köszönhetjük ugyanis két kontinens szórakoztató kultúrájának első látványos összekapcsolódását, továbbá azt, hogy a fehérség racializáló, sőt rasszista beszédmódja – az általuk képviselt ragtime-kultúrának köszönhetően – a millenniumi Budapesten (és másutt) fokozatosan megbillenni látszott.

4. ábra. Afroamerikai ragtime- és vaudeville-művészek képei



Passage-Theater: Neger als 'Tröler',
[das schwarze Quartett, 'The 4 Black Diamonds']



Advertisement for Budapest, Royal Cabaret,
Arcton Revue Budapest, 69 1911.
[Der Künstler, Vol. 4, No. 8, 22.11.1911]



Hampton and Bauman
Colored Character-Duettists.
Scena Down in Kentucky.
Letztes absolviertes Engagement 2 Monate mit grossem Erfolg:
Berlin, Apollo-Theater.
Monat September:
Budapest, Fővárosi-Orpheum.
Offerten erbeten.



The Louisiana Amazon Guard; probably Vienna, September 1901.
Photograph by G. von der Lippe. Source: Bühne und Welt, Vol. 5, No. 1, 10.10.01, p.7.



Die weiblichen Mitglieder der Garland-Neger-Operetten-Company
(Passage-Theater) [Bühne und Sport, Vol. 9, No. 3, 22.04.09, p.18]

Forrás: Lotz (1997)

Mai szemmel a korabeli transzatlanti utazás, technológiai reprodukció és az árukereskedelem nehézségei ellenére bámulatosnak tűnik az a pezsgés, amit a ragtime kultúrájának gyors elterjedése mutat. Ennek eredménye az is, hogy szinte egy időben jelentek meg ragtime-kották az Egyesült Államokban, Nyugat-Európában és az Osztrák–Magyar Monarchiában (ezen belül Budapesten), melyekből az első ragtime-ráadásokat játszották a népszerűségüket növelni kívánó katonazenekarok. A ragtime (és a ragtime-vonatkozású számok) magyarországi hangrögzített megjelenése szintén katonazenekarokhoz fűződik: az afroamerikai zenei forma európai népszerűsítésében kulcsszerepet játszó amerikai Philip Sousa (korabeli magyarosított nevén: Sousa János Fülöp) katonazenekarának *The Washington Post* (1889) című ünnepelt indulóját az Első Magyar Hanglemezyár (1908/1909–1913) egyik legkorábbi lemezére a császári és királyi „Probszt báró” 51. gyalogezred zenekara játszotta fel (Simon Géza Gábor és Wolfgang Hirschenberger [1999]).⁹ A katonazenét szolgáltató cigányzenekarok – amelyek repertoárja olyannyira széles volt, hogy abban megtalálhatók voltak polkák, keringők, *coon song*ok, azaz déli, fekete amerikai dalok – ragtime-okat és ragtime-vonatkozású kuplékat is megszólaltattak.¹⁰ A cigányzenekarok közönsége egyszerű emberektől a felsőbb osztályokhoz tartozókig szinte mindenkit magában foglalt, előadásaitak pedig köztereken, közparkokban, kávéházakban, továbbá divatos szalonokban, kaszinókban vagy rangos bankettekben egyaránt szívesen hallgatták.¹¹ Néhány cigány zenész különösen nagy megbecsülésnek örvendett, mint például Berkes Béla, akit a király udvari tánczenészévé nevezték ki.

5. ábra. A ragtime magyar népszerűsítésében fontos szerepet játszó
Bunkó Feri cigánybandája



Forrás: Simon (1999: 19)

9 Kifejezett ragtime-ot Sousa katonazenekara csak ráadásként játszott. A korai ragtime-felvételek közül kiemelném Vivien Grey Náni, Náni címen magyarított ragtime-ját 1905-ből, amelyet a magyar királyi I. honvéd gyalogezred játszott lemezre (Simon és Hirschenberger 1999).

10 A *coon song* megnevezés meglehetősen rasszista felhangú a fekete amerikai gúnyoló név használata miatt, de a történeti hűség kedvéért elkerülhetetlen, hogy használjam.

11 A fennmaradt korabeli ragtime-hoz kapcsolható, magyar zenei felvételek között szintén szerepelnek cigán zenészek: az afroamerikai Irving Berlin *Alexander's Ragtime Band* című számának magyar változatát, a *Medvetáncot* például Berkes bandája tette népszerűvé; e cigányzenekar megbecsültségét jelzi, hogy két ünnepelt színészcsillagot, Solti Hermint és Király Ernőt kísérik 1912-es felvételükön (Simon és Hirschenberger 1999).

A ragtime pesti kultúrájára és újdonságára elsőként figyelt fel az orvos-író-zenekritikus Csáth Géza a *Nyugat* 1909/7. számában megjelent *A pesti dal* című rövid írásában. Ebben érezhető izgalommal vázolta fel észrevételeit az új pesti nyelv és az új pesti dal kialakulásáról, sőt összekapcsolódásáról többek között a kor elsőrangú íróinak, költőinek és zeneszerzőinek (Molnár Ferenc, Heltai Jenő, Szép Ernő, Gábor Andor, Szirmai Albert, Kálmán Imre, Weiner István, Zerkowicz Béla) köszönhetően. Az újfajta kabarészármok, sőt politikai kuplék – olvasatában – egy alapvetően átforgató világváros felforgató, eklektikus hangjai, melyek jellemzői „a csibész-hangulat és csibész-gondolkodás, a pesti kedélyességnek stilizálása és szinte kegyetlenségig pointírozott, a szándékos, de éppen ezért művészi ordinársága”. A szerzőt lenyűgözi a kabarék és orfeumok világából a pesti utcákra áradó új pesti dal zenei idegensége és frivolsága, melyet felváltva nevez amerikaiásnak, franciásnak és cigányosnak. Olvasatában a pesti dal jellemzője a korábban aggályosan egymástól elválasztott kultúrák keveredése, irányadó értékek kiforgatása, az összeegyeztethetlenségek karneváli hangulata:

A pesti dal, ami a muzsikát illeti, pont megfelelője annak a speciális pesti *irodalomnak*, amely a fővárost felfedezte. Valami kasírozott, stilizált cigányosság van benne, a városligeti hinták sípládáinak jellegével. Valami franciás sikk, valami fővárosi szegényes fényűzés, ugyanaz, amit szegény és csinos masamód-lányok jó cipőin, izléses kalapjain és öntudatos affektált járásán csodálhatunk. Valami nekikeseredett züllöttség és fölényes fásultság, ami az élet lélekvesztettjeit, a művészeket jellemzi. Valami léha lenézése a nemes férfias nagy akarásnak és kimosolygása mindennek, amit a közönséges ember komolyan vesz (Csáth 1909).

A szerző megfogalmazásában a pesti dal tehát felforgató erejű, hagyományokat, megszokásokat és elvárásokat sutba dobó, tiszteletlenségeivel és mámoros határáthágásaival magával ragadó városi kifejezésforma. Majd a még pontosabb meghatározás érdekében cikke végén Csáth újabb definícióval él. A pesti dalt társadalmi nemmel (*gender*) ruházza fel, azaz fiatal, tízéves fiúval azonosítja:

A pesti dal eszerint megszületett, él. Még alig tíz esztendősen ugyan, lehet, hogy annyi sincs, de kemény legény.

Nyurga, sápadt fiú. Talán törvénytelen gyerek! ... A ruhája rongyos, de a mágánok vagy a nagystílusú gazemberek grandezzaival viseli. Szereti és megveti az életet. A mosolya keserű és a nevetése kissé erőltetett. De megél a jég hátán is – ez bizonyos (Csáth 1909).

Ebben a megfogalmazásban a fekete amerikai ragtime-hagyományból származó, csibészesen szemtelen zene, ami Budapest eklektikus, bricolage-szerű kultúrájának világvárosi térben pesti dalként formálódott újra, egy fiúban testesül meg. Ez a határátlépő zenei forma ugyan „törvényen kívüli”, mint Csáth kamasz fiúja, ám éppen mássága okán ereje, népszerűsége feltartóztathatatlan. Ez a fiú nyurga, sápadt és – mondhatnánk, a díszmagyarba öltözött milenniumi daliával ellentétben – feltűnően rosszul öltözött, mégis szinte arcátlanul öntudatos („A ruhája rongyos, de a mágánok vagy a nagystílusú gazemberek grandezzaival viseli”). Az életet sokféleképpen éli („Szereti és megveti az életet. A mosolya keserű és a nevetése kissé erőltetett”), hiszen megszokások és társadalmi elvárások többé gúzsba nem kötik („Valami léha lenézése a nemes férfias nagy akarásnak és kimosolygása mindennek, amit a közönséges ember komolyan vesz”). Összegezve: fiúsított pestidal-értelmezésével és optimista hangjával Csáth cikkének vége a magyar jazz korai korszakának modernizálódó Budapestjét látszik új-

rakeretezni, sőt egy újfajta maszkulinitást is körvonalazni. Miként az idegenséget befogadó, sokféle világra nyitott magyar metropolisz – melynek hangja a ragtime-ből kisarjadó pesti dal –, a törvényen kívüli kamasz fiúban testet öltött új, alternatív férfiasság is nagy reményű, sőt minden nehézséggel dacolva „a jég hátán is megél”.

Az idegenből jövő és idegenségét megtartó, de egyre népszerűbbé váló pesti dalt – ha nem is a Csáthtal mérhető eredetiséggel – a pesti orfeumok is lelkesedéssel üdvözölték: kereskedelmi vállalkozásuk sikere jelentősen függött a műsorukon fellépő új ragtime-számok sikerétől.¹² Az orfeumnak a magyar kultúrában szokatlannak vélt világát – az idegenséget ünneplő Csáthtal szemben – egy korabeli megfigyelő azonban meglehetősen malíciával így kommentálta:

Az orpheum a legellentetesebb tényezők összeházasodásából született. Az ó-világ kezét fog benne az új-világgal, a franczia szellem párosul a yankee szellemmel. Gerjesség és otrombaság, az érzékek csiklandozása és a nevető izmok legdurvább ingerlése hivta életbe az intézményt és uralkodik a műsor összeállításában. A gerjesség a francziáktól való, az otrombaságot az amerikai szellem szállítja. Az érzékek csiklandozása gallus találmány, a nevető izmoknak a yankee szellem szülöttjei adnak dolgot. Egészében véve café chantant-ba oltott circusi bohóczkodás (Salgó 1996 [1896]: 302).

Az újságírói egyszerűsítésektől és szenzációhajhász fogalmazásmódtól eltekintve Salgó Ernő kultúrbarbárnak megrajzolt Amerika-képe tipikus példája annak az európai fölényeskedésnek, amitől a magyarok sem maradtak el. Eszerint tehát a mindenhol és mindenkor vulgáris amerikai éppen azzal ér el komikus hatást, hogy „megreggeli” a kultúrákat. Ám a magyar ragtime korai kottapiaca is merített ebből a „yankee szellem”-ből.

6. ábra. Az afroamerikai Bob Cole ragtime-jának magyar kuplévá alakulása



Forrás: Simon (2007: 48)

¹² Az orfeumok olyan zenés, varietéműsorral rendelkező szórakozóhelyek voltak, ahol előadás közben a közönségnek ételt és italt szolgáltak fel.

A fenti kotta kiadója, amely a korszak egyik híres amerikai ragtime-jának magyar kuplávaltozatát reklámozta, a kiadvány fedelén szereplő reklámszövegben ugyanis nem talált kivetnivalót abban, hogy egymással össze nem illő neveket és tartalmakat fésüljön össze. A fekete amerikai szerző, Bob Cole dalát (amely a fekete amerikai duó, Johnson and Dean műsorából vált Pesten népszerűvé) yankee nótának nevezi, noha az amerikai négert „otthon” senki nem azonosította a jenkivel, hiszen ezt a nevet fehér amerikaiakra (pontosabban a keleti partvidék kifejezetten fehér bevándorlóira és leszármazottaira) alkalmazták; továbbá e pesti változatban a dal és vágy tárgyát a – korai magyar divatnak megfelelő, fodros ruhát és pántos cipőt viselő – szőke hajú, fehér nő testesíti meg. De Salgó újságírónak az európai magaskultúra fellegvára nem is Budapest, hanem Párizs. Bárdolatlanságukat tekintve ugyanis hasonlóság – véleménye szerint – az orfeumokkal jellemzett Budapest és az amerikai városok közt található, lévén mindkettő jellemzője az etnikai/raciális és osztálybeli „kevertség”:

A fokozhatatlan trágárság és az elemi közműveltséget jellemző durvaság adja meg az orpheum ismertető jelét, de ez adja meg Budapest jellegét is. És itt van a kapocs, a mi összefüzi a fővárost az orpheummal, szellemének ez idő szerint legtökéletesebb szülöttével. A mi fővárosunk rokon az amerikai városokkal, szintoly gyorsan nőtt ki a földből, szintoly gyorsan népesedett be és közönsége szintoly kevert. Túlnyomó az erőszakos és durva „struggle for life”-erek száma, ezek találnak gyönyörűséget a hasrengető vagy idegizgató durva mutatványokban (Salgó 1996 [1896]: 305).

Ellentétben a fintorgó Salgóval, egy másik kommentátor viszont a pesti orfeumok gazdag, egyre javuló programjait dicsérte, melyek – a külföldi orfeumokkal ellentétben – konkurálnak a színházakkal (Kerekes 1996 [1896]: 298). Ám rosszalta, hogy nem eléggé magyarok. Ahogy helyeslően megjegyezte, Budapest sokat tett annak érdekében, hogy nyelvében magyarosodjon, „de karakterében még mindig idegenszerű”. A túlbuzgó nacionalista politikussal, Rákosi Jenővel ezért egyetértett abban, hogy a vonakodó budapestieket csellel kell bevenni:

mulatozása közben kell megrohanni magyar szellem produktumával ezt a fővárosi közönséget, hogy kivetkőzzék kozmopolita mivoltából. Mulatozása közben fogékony, gyönyörködése közben kapacitálható, és akarva, akaratlanul meghajol a magyar génusz előtt (Kerekes: 1996 [1896]: 298).

Visontai Soma parlamenti képviselő még ennél is továbbment: az orfeumokat és a kávéházakat parlamenti felszólalásában egyenesen azzal vádolta meg, hogy azok a zsidó „ghetto szellem” melegágyai, amiket még az asszimilált budapesti zsidóság is rosszal. Végül kifejezte reményét, hogy a közelgő millenniumi ünnepségek nagyobb lendületet adnak a törvényhozás asszimilációs törekvésének Budapesten is, ahol feltűnő a lemaradás; itt ugyanis fejlődést

[n]em tapasztalhatunk igen sokféle összefüggő tényezőknél fogva, és ezek közt, méltóztassanak elhinni, igen sok része van ghetto szellemű chantantoknak, Folies Capriceknek, Imperiáloknak és egyéb orfeumoknak. ... És t. képviselőház, én úgy fogom fel a magyar kormányt a kulturális misszióját, hogy mindenre való tekintet nélkül ő neki ebből a fővárosból magyar fővárost kell csinálni, oly fővárost, amely minden ízében, külső megjelenésében, alakjában, felfogásában, irányában is tősgyökeres magyar legyen (*Egyenlőség* 1996 [1896]: 300–301).

Visontai és politikustársai nyomására a főváros rendőrkapitánya, Rudnay Béla ezért elrendelte, hogy az orfeumi előadások felének mindennap magyarul kell elhangzania. Ám a kor-

mányzati befolyás és a nyelvszabály bevezetése ellenére tulajdonosok és igazgatók a hatalmat könnyen kijátszották. Programjaikat úgy tervezték át, hogy a műsorok magyar felét a gyéren látogatott délutáni időszakban adták elő, az idegen nyelvű felét viszont este, amikor rendszert telt házassal előadásokkal számoltak.

Túl azon, hogy etnikai-nemzeti csatározás tárgya lett, az orfeum kezdettől fogva más identitáspolitikai játszmák színteréül is szolgált. A ragtime-ra, kupléra táncoló, éneklő női előadóművészek testüket színpadon újraalkotva erotikus vágyak keltésével elsősorban a túlnyomórészt férfi közönséget célozták meg. Doreen Massey és a Gillian Rose-Alison Blunt által szerkesztett kötet feminista tudósok által írt tanulmányaiból merítve azt állíthatjuk, hogy az orfeum olyan konstruált nemi (*gendered*) térként funkcionált, amely – az egyébként nem mindig azonosítható – *másik* testét szabályozva és átstilizálva azt egyértelműsítette és az erotikus-kulturális fogasztáshoz felismerhetővé tette.

7. ábra. Az Oroszi Caprice műsorlapja



Forrás: OSZK Színháztörténeti Tár¹³

Az orfeumok világa Gillian Rose megfogalmazásában olyan társadalmilag „átlátszó tér” (Rose 1993: 40), amely jellegzetes szexuális és genderdinamikával rendelkezik; működés-módjához tartozik, hogy hagyományos maszkulin érdekeket és elvárásokat szolgálva normalizálja „freak”-ké, tehát furává, sőt esetenként szörnyszülötté a terében fellépő fehér és

13 <http://dka.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=002960>

fekete szórakoztató testeket. A budapesti orfeumok nagyrészt férfiakból álló közönsége azonban semmiképpen nem mondható homogénnek; nem csupán azért, mert ezek a férfiak több társadalmi osztályból és foglalkozási területről jöttek, hanem azért is, mert a magyar osztályszerkezet a férfiélvezeteket is rangsorolta: vagyonos kisebbségre és kevés pénzü többségre. Az orfeumok közönségének kisebbségét kitevő felsőbb osztálybeliek közül – mint ahogy a szemtanú megjegyezte – a gazdag öregurakat, csakúgy, mint a vagyonos apák fiait, ugyanis nem az előadások, hanem a kicsapongások vonzották, s ez volt „a földolog, a mi az orpheummal kapcsolatban van és a mi az előadás után következik”. A közönség zömét kitevő tízezrek viszont „a kishivatalnokok és a kereskedősegédek, egyszerű polgárcsaládok és kisebb-nagyobb iparosok [voltak]. Számukra az orpheumi műsor a multságok koronája; a mi az estét megelőzi, az a munka, a mi az előadásra következik, az zárva marad előttük” (Salgó 1996 [1896]: 304–305).

Bár a szórakozásnak nem teljes spektruma, a budapesti orfeumi szolgáltatások egy része (a vacsora és a műsor) ugyanazzal a jeggyel tehát megvásárolhatóvá vált minden férfi számára. Mindez arra hívja fel a figyelmet, hogy az orfeum bizonyos értelemben úgy értékelhető, mint a modernizálódó Budapest jellegzetes társadalmi tere, amely egyben rámutat a többi modernizálódó európai városhoz hasonló, társadalmi nemmel erősen átítatott vonására is, továbbá a modernitáson belül a térbeliség és a társadalmiság belső összefüggéseire. Doreen Massey megállapítása e ponton különösen fontosnak látszik ahhoz, hogy segítségével újraláttassam a modernizálódó Budapestet mint társadalmi nemmel meghatározott teret: „A térbeli és társadalmi újrászerveződés, továbbá a városi élet felvirágzása elemi feltétel volt egy új korszak beköszöntével. Ám ez a város genderrel áthatott (*gendered*) volt. Sőt úgy volt nemileg átformálva, hogy az pontosan mutatott rá a térbeli szerveződésre” (Massey 1994: 233). Erről a nemileg megképzett térről Massey azt is megjegyzi, hogy a modern város, amit „a modernitás hajnalát tárgyaló lelkes írók ünnepelni szoktak, valójában a férfiaké volt. A sugárutak és kávéházak, még nyilvánvalóbban az éjszakai mulatóhelyek és a bordélyházak, mind férfiak számára léteztek – a nők, akik ezekben megfordultak, a férfifo-gasztást szolgálták” (Massey 1994: 234).

A város mint közösségi terek nemileg átírt hálózata tipikusan a tömegben báméskodó, újdonságokat kereső *flâneur*é, akár az utcán, akár az orfeumban, noha mozgékonyágát ez utóbbiban megvásárolt helyhez (székhez) kötöttsége némileg korlátozta.¹⁴ Ám lényegét tekintve még így is ő volt a megfigyelő és nem a megfigyelt. A *flâneur* mint egyértelműen és félreérthetetlenül maszkulin egyént „a tekintet egyirányúsága és irányultsága” határozta meg (Massey 1994: 234), akinek erotizáló tekintete (és az ezt kiszolgáló korai modern szórakoztatóipar) hozta létre a *nőt* az orfeumban. Úgy is mondhatnánk, hogy az orfeum közönsége bizonyos fókig mind *flâneur*ként viselkedő néző volt ebben a modern, de társadalmi nemét tekintve a hagyományos kétosztatúsághoz ragaszkodó, átlátszó térben, ahol (az őt kiszolgáló előadóművész segítségével) karikatúraszzerűen leegyszerűsített testeket képzett (és kapott). Az ennek nyomán létrejött egzotikussá és erotikussá „másított” testek (főként a kóristanőké, énekesnőké, szólótáncosnőké, kabarészínésznőké) – mint amilyen a korabeli híres fekete nő-ikon, a Párizsban hírnevet szerzett Josephine Bakeré – elragadóan különlegesnek, erotikusan izgatónak, sőt fajilag izgatónak tündek.

¹⁴ Ez a csoport korrelál a Salgó által naiv báméskodókként leírt kíváncsi orfeumlátogatókkal (Salgó 1996 [1896]: 305).

8. ábra. Josephine Baker mint „Afrika”



Forrás: fanpix.net¹⁵

A maskulin tekintet irányultságát kiszolgáló orfeumok és színházak megkonstruált terében a modern táncművészet Budapestre látogató első amerikai képviselői – hiába a szórakoztatóhelyek standard nőképétől való radikális másságuk – a nézők legtöbbje számára szintén erotikus tárgyként tűntek fel. Saharet/Clarisse Campbell, Loie Fuller, Isadora Duncan és Maud Allan a női testet úgy fogalmazták újra, hogy abban megtestesüljön a modern nő önbizalma, testének megbecsülése és különleges kifejezőereje. Az új női mozgásművészet (fehér) amerikai úttörői koreográfiáiban föllelhető volt az első hullámos feminizmus értékrendszere, mint a magát nyíltan feministának valló Isadora Duncanéban. Ezek a művésznők arra törekedtek, hogy a hagyományosan korlátozott és irányított női mozgáskultúrát felszabadítsák az orfeumokban elvárt erotikált szerep és a balettszínházakban megkívánt önsanyargató kötöttségek alól. Fuchs Livia megfogalmazásában:

a táncot művészetként felfogó újítók elkerülhetetlenül balettelenesek lettek, hiszen a saját kiürült konvencióitól szabadulni képtelen színpadi tánc, a balett-tradíció ellen lázadtak. Ugyanakkor a népszerű, szórakoztatóipari közeg ellen is tiltakoztak, mint a színpadi tánc másik lehetséges megjelenési formája ellen (Fuchs 2007: 17).

¹⁵ <http://fanpix.famousfix.com/gallery/josephine-baker/p12626294>.

A táncművészet nemi normativitásának és mozgáskonvencióinak újrarajzolásával az emancipált női testet kívánták színpadra vinni; azt, aki többé már nem férfitekintet és fogyasztás tárgya, hanem az önkifejezés és szimbolikus kommunikáció alanya.

A századforduló Budapestjének közönsége azonban nem volt felkészülve ekkora fordulatra. Néhány magyar nézőtől, mint a később híressé váló modern táncművésztől, Dienes Valériától eltekintve, a publikum a modern tánc első női képviselőit izgalmasnak, sőt izgatónak találta, ám távolról sem művészi újdonságuk okán.¹⁶ Isadora Duncan azért keltett feltűnést, mert harisnya és cipő nélkül táncolt, Maud Allanról azt suttozták, hogy anyaszült meztelenül lépett színpadra, Saharet táncstílusát pedig a sajtó kifejezetten erkölcstelennek ítélte. Még a radikális eszméiről és bátor költői újításairól ismert, cakewalkot kedvelő Ady Endre is egy alkalommal némi kétélűséggel hangjában azzal fordult Jászai Marihoz (akit mélyen megérintett Isadora Duncan táncelőadása), hogy megkérdezze: „Nem gondolja, hogy ezek a meztlábás csodák ferde útra terelik, megrontják a közönség ízlését, mely eddig kielégítést talált a komoly drámai művészet gyönyörűségében?” (idézi Fuchs 2004: 15).¹⁷

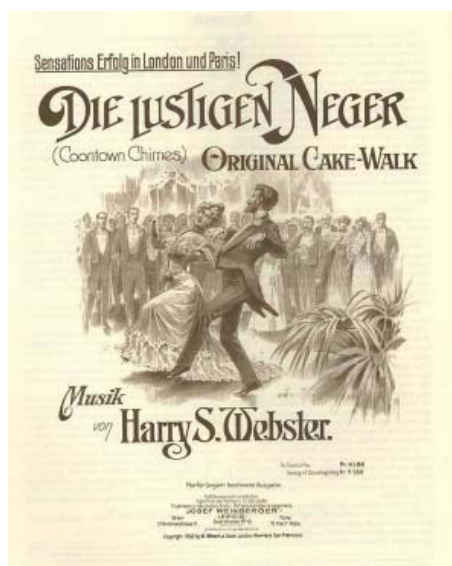
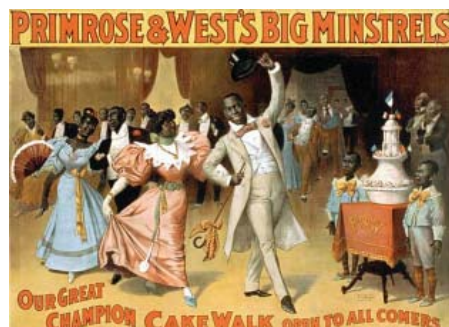
A modern táncot azonban nem csak fehér táncosnők hozták Amerikából, hanem afroamerikai táncosok is, mint például a Johnson és Dean páros vagy a Louisianai Amazon Gárda (The Louisiana Amazon Guard), akik óriási meglepetést okoztak fekete amerikai ragtime-ra táncolt, szokatlan mozgáskultúrát megjelenítő cakewalkelőadásaikkal. Szemben a korai európai társastáncokkal (amelyek alapelemei a „zárt” testtel végzett lépések, elegáns szökdecselek és egyre bonyolultabb alakzatok formálása, mint a quadrille-ban) vagy a későbbiekkel (mint a keringővel, mely szinte parketta felett úszó, még szigorúbban zárt testtartást követelt), a fekete cakewalkot járó táncos teste „nyitott” és „földközeli” volt. Teste lazán hol hátra-, hol előrevetődött, felső- és alsóteste izoláltan mozgott, hiszen csípők, karok és lábak látszólag önálló életet éltek. A fehér euroamerikai táncművészetben megjelenő fehér test zárt morfológiájával szemben, melyben élesen elhatárolt a felső- és alsótest, az afroamerikai cakewalktáncos teste többszörösen osztott, tehát szabadon mozgó, nyitott volt; nem a föld fölé, hanem éppen a föld felé irányult, szinte a talajba fúródni látszott.¹⁸ Mindezek együttesen csiklandóan furcsa, erotikus, sőt groteszk mozgásnak tűnhettek a századfordulós magyar nézők számára. Ha a társadalmiság – mint Massey-től tudjuk – korrelál a térbeliséggel és „nyílnak és szabadnak lenni annyit jelent, mint kitakarva és sérülékenynek lenni” (Yi-Fu Tuan 1977: 54), akkor a cakewalker „illetlenül” szabad és nyitott teste a korabeli nézőket érthetően erős érzelmekre ingerelte. Az orfeum politikája, amely a groteszket és az erotikust célozta meg, alapvetően különbözött a nemzeti érzelmű magyar felső osztályok 1840-es évekbeli táncparkettjének politikájától, amelyre az orfeumi idősebb úri közönség még emlékezhetett (Nemes 2010: 803).

16 Dr. Dienes Valéria filozófiai rendszerét dolgozta ki annak a modern táncművészetnek, amelynek az orkesztika nevet adta posztumusz megjelent művében: *Orkesztika – mozdulatrendszer* (1995). Legutóbbi kiadvány, amely e tárgyban írt tanulmányait közli Dienes munkásságának méltatásával együtt: *A Tánc reformja „a mozdulatművészet vonásában”* (Dienes et al. 2016).

17 Fuchs Livia idéz néhány helyeslő, sőt lelkes értékelést is művelt értelmiségiek, illetve írók tollából, pl. Bródy Sándorét és Lovag Ádámét (Fuchs 2004: 8, 9).

18 A cakewalk illusztrációjaként ajánlom a Library of Congress archivált anyagai közül a Katherine Dunham és társulatának 1942–44 közötti előadásaiból összeállított videót: *Selections from the Katherine Dunham Collection*: <https://www.loc.gov/item/ihas.200003812/>.

9. ábra. A cakewalk utazása az amerikai Délről az európai báltermekbe és az amerikai Katherine Dunham táncársulatába



Források: *The Philadelphia Dance History Journal*;¹⁹
Simon (1999: 6); Library of Congress: Selections from the Katherine Dunham Collections²⁰

¹⁹ <https://philadancehistoryjournal.wordpress.com/tag/primrose-west/>.

²⁰ <https://www.loc.gov/collections/katherine-dunham/?st=slideshow#slide-9>

Az amerikai Dél aratási ünnepségein táncolt cakewalk az Egyesült Államokban 1895 és 1905 között vált népszerű társastáncá, majd később, 1915 körül az Atlanti-óceán mindkét partján újraéledt, hogy második virágkorát élje. A cakewalkban az afrikai táncműtűk visszavezethető testtartás és mozdulatsor euroamerikai társastáncok elemeivel keveredett parodisztikusan eltúlzott gesztusokkal, amelyekkel fekete rabszolgák gúnyolták ki a fura európai táncokat lejtő fehér gazdáikat.²¹ A cakewalk eredetileg karneváli szabatoságra és gúnyolódásra (a fehér hatalom szó szerint vett mozgásformájának kiforgatására) irányult, majd a századforduló amerikai és európai zenés színházainak ünnepelt színpadi táncává és fehér amerikai és európai úri szalonok kedvelt társastáncává alakult. A cakewalk páratlan transzatlanti karrierjének története nem csupán horizontális (Amerikából Európába történő) transzatlanti utazás, hanem vertikális társadalmi mozgás képét is mutatja a társadalom legalsó (az amerikai fekete rabszolgák) szintjéről a legmagasabbikba, a fehér felsőbb osztályok és az európai arisztokrácia körébe. Emellett a cakewalk dinamikáját kezdettől fogva meghatározta a racialis hitelességgel való játék és identitáspolitika (Ilyenek a fehérek! Ilyenek a feketék!).²² Az amerikai minstrelszínházak és varieték műsoraiból jól ismert fekete amerikai művészek európai turnéikon előszeretettel adtak elő ilyen racialis hitelességet felkicselező, de nevetségessé is tevő cakewalkszámokat is, melyek furcsaságain a fehér közönség kedvére szórakozhatott.

A cakewalk az 1900-as években hódította meg Európa táncparkettjeit, köztük annak a szombathelyi szállodájának is, ahol 1904 szilveszterén – a helyi újság tudósítása szerint – „[m]időn a jókedv elérte a delelőpontot, még a kék-vókot is elkövezték” (Bozzai 2004). A korabeli cakewalklás természetesen elérte a budapesti orfeumokat és zenés színházakat is, melyek arra törekedtek, hogy műsoraikon a közönség által oly kedvelt fekete tánc is szerepeljen.²³ Magyar népszerűségére jellemző, hogy még a kor híres színésznőjének, Fedák Sárinak a karrierjét is jelentősen befolyásolták cakewalkelőadásai, különösen az 1912-es – az angol Sidney Jones *Géza* című – darabjának zenei betéteként a Király Színházban. Ekkor – jellemzően a kor és a cakewalk eklektikus szellemiségére – Fedák az amerikai Irving Berlin *Alexander's Ragtime Band* című ragtime-jának magyarított változatára, az eredeti darab szereposztásának megfelelő jelmezben, azaz japán kimonóban járta Rátkai Mártonnal a cakewalkot a nézők óriási örömeire (Simon 1999: 35).

21 Az amerikai Délen a rabszolgatartók cakewalkversenyeket is rendeztek rabszolgáiknak, ahol nem csak süteményt (cake-et), hanem akár értékeesebb jutalmakat is nyerhettek.

22 Úgy tűnik, a cakewalknak is megvan a maga identitáspolitikai dinamikája az afroamerikai kultúrában. Míg a századforduló Amerikájában a fekete értelmiség elítélte (elsősorban a feketéket gúnyoló-leegyszerűsítő) rasszista üzenete miatt, a cakewalkot ma többen a fekete kulturális örökség részének tekintik. Ennek az irányzatnak meghatározó képviselője a táncművész-antropológus és színházszervező Katherine Dunham (1909–2006), aki az 1940-es években a cakewalkot színpadi táncként újraélesztette. A másik afroamerikai táncművész és koreográfus, Alvin Ailey (1931–1989) az 1950–80-as években a modern fekete táncművészetbe a cakewalkot sok más korábbi fekete táncformával koreográfiába építette. A New York-i Alvin Ailey American Dance Theater az afroamerikai táncművészet máig is nagyra tartott egyik fellekvára.

23 Susan Manning amerikai tánckutató megállapításai segítenek megérteni a millennialiumi Budapest orfeumaiban és más táncos-zenés szórakozóhelyein megjelenő racialis dinamikát, amely – a fekete táncosok előadásait élvezve – a fehér nézők számára saját fehér önmeghatározásuk örömeivel is együtt járt. „Néző(ség)modelljének” első két meghatározása szerint ugyanis „a nézők a feketesség és fehérség színházi konstrukcióit azok implicit és explicit egymásra vonatkoztatásában olvassák” (azaz a fekete és a fehér test csupán egymás viszonyában értelmeződik); továbbá „a különböző társadalmi helyekről érkező nézők ugyanazt az előadást másképpen látják” (Manning [2004]: XVI).



Forrás: Simon (1999: 10)

Fedák Sári elsőpró sikere annak is tanúbizonysága, hogy a korabeli közönség semmi kivétlenítől sem találta a japán kimonó és a fekete amerikai cakewalk egyidejű szerepeltetésében. Ellenkezőleg; a tánc és a jelmez egymást kiegészítve szolgálta azt a célt, hogy a magyar színész nő egzotikus, racializált másikként jelenjen meg a (hagyományos proszcénium színházakra jellemző) nézőtérrel eltávolított színpadon. Ebben a társadalmi nemmel és racializált identitással felruházott térben a nézőtekintetek számára a „japán” és a „néger” egymással kicserélhető és idegen volt. Hasonló hatásra törekedett a racialis határok és feltételezett identitások komikus összemosásával az a magyar „feketearc” (blackface) minstrelszínházi bohózat is, amit az Aalbach Jacques néven szereplő magyar művész *A néger Don Juan, egy zsidó néger* címmel adott elő 1910-ben a Fővárosi Orfeumban (Simon 2007: 67). Az orfeumok mór építészeti és díszítőelemeket felsorakoztató terei szintén hozzájárultak az idegen világokat megidéző, keleties hatáshoz, amire ezek a szórakoztató intézmények egyébként is törekedtek a freakszerű fura, abnormálissá stilizált másik, a nevetést kiváltó abszurd felvonultatásával. Ily módon tehát nem csupán a Csáth Géza által nagyra értékelt politikai kuplák magyar valósága ment át komikus másításon, hanem a másfélének ítélt ember is: a néger, csakúgy, mint a zsidó vagy a japán, kacagást gerjesztően furává, másfelől nagyon is hasonlóvá, egybemoshatóvá, sőt kiismerhetővé vált. Mindez azonban korántsem volt csupán magyar jelenség a korabeli szórakoztatóiparban. Már a New York-i Broadway első, minden szerepében fekete amerikai színészeket felvonultató minstreljellegű show-ja, az 1896-ban (a budapesti millenniumi ünnepségek évében) bemutatott *Oriental America* is a feketeség másítására, sőt komikus *orientalizálására* törekedett (Emery 1972: 208–209).

Budapest orfeumaiban a furát és a felzaklatóan másfélét (a keletit, a nőt, a feketét, a fekete nőt) a nacionalista, fehér férfiak által uralt kortárs kultúra megzabolázta és domesztikálta. A másik mássága miatt érzett szorongás megfékezésének és egyben kisajátításának szemléletes példája az a humoros megjegyzés, amivel egy korabeli kommentátor adott hangot csodálatának, amellyel jelezni kívánta az újonnan megnyílt, orfeummal is büszkélkedő, óriási lágmányosi vállalkozás megnyitását ünneplő tűzijáték különlegességét:

De nem is volt szükség a csillagokra: sziporkázva repültek fel az égre a tűzijáték rakétái, forgó napjai, színes csillagai, messze hirdette Budapestnek, hogy holnaptól kezdve jöhet már seregestől: oldja meg a keleti kérdést és anektálja – Konstantinápolyt. Hadd haragudjék a muszka! (*Fővárosi Lapok* 1996 [1896]: 320–321).

Utalva a 150 évig tartó török uralom keltette, hosszan tartó magyar szorongásra, a tudósító frivolan játszik a török figurájával (akit szövegében áruossal, sőt a millenniumi ünnepségekre bérelt műezzinnel azonosít) mint a magyartól végtelenül különböző másikkal; azzal, akinek történelmi identitása Konstantinápolyhoz kötődik, ám már az a város is (budapesti orfeum formájában) kisajátított, magyarizált. Sőt, mint tréfásan megjegyzi, a Konstantinápolynak nevezett mulató magyar látogatói késői honvédökként akár igazságot is szolgáltathatnak azzal, hogy a történelem szekerét kevésbé göröngyös útra kormányozzák. Magyarország Ottomán Birodalomhoz való csatolása helyett a magyarok végre a törökök földjét is annektálhatják, amivel még az oroszok (akik a Habsburgokkal együtt verték le az 1848–49-es magyar szabadságharcot) orra alá is borsot törhetnek.²⁴

A millenniumi ünnepségek és a budapesti mulatóhelyek óriási tömegeket mozgó karnaváli eseményeit – a lágmányosi szórakoztatóközpontokhoz hasonlóan – a korabeli világi kiállítások tapasztalatai alapján tervezték. A három évvel korábban megrendezett Chicagói Világi Kiállítás közreműködői közül például pirotechnikusokat hívtak, hogy a pesti ég kellemképpen lángba boruljon. Ám még lényegesebb, hogy a kor világi kiállításaihoz hasonlóan, a Millenniumi Ezredéves Országos Kiállítás Budapestje a legújabb technikai csodák bemutatóhelyeként működött (például a kontinens első földalattijával, Edison kinematográfiájával és a „színpényműveléssel”); sőt áttekintést kívánt adni tizenkét magyar és tizenkét nemzetiségi porta bemutatásával az országhatáron belül élő vidéki élet változatosságáról és a kisebbségek kultúrájáról is, köztük a boszniaiakról egy hárem és a cigányról egy faluvégi putri formájában. Mindezzel egy nemzet birodalmi nagysága nyert kifejezést, amely nemes lelkűen adott helyet a másféléknek – akár az Újvilágból érkezett fekete cakewalktáncosnak vagy ragtime-énekesnek is –, mindezt színpadias megvilágításba, akár a millenniumi ünnepségek tűzijátékától megvilágított ég alá helyezve. Mint ahogy Gergely András megállapítja: „[a] sovén történelmi büszkeség vegyült itt a szorgos munka polgári megbecsülésével” (Gergely 1996: 12).

A saját múltját és jövőbe vetett hitét ünneplő millenniumi Budapest ragtime-világában a *kultúra helyszínét* (Homi Bhabha) esténként performatív teremtéssel újra- és újrajátszották, középpontban a *magyarral*, akinek identitása a periférián tartott etnicizált/racializált *másiktól* (a jenkitől, négerből, indiántól, töröktől, muszkatól, boszniaitól) való elkülönülésétől függött. A szórakozás – legyen az millenniumi felvonulás, emlékmű vagy emlékoszlop avatóünnepsége, orfeumi bohózat vagy éppen a kimonós Fedák Sári cakewalkszáma – az

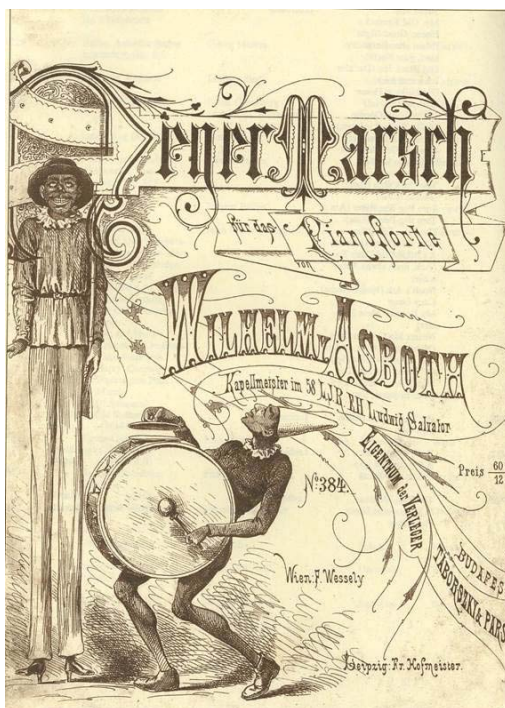
24 Az Ós-Budavára mulatónegyedben szintén megjelentek a törökök mulató, üvöltő dervisek, sőt egy egész tér, a Mecset tér formájában háremmel és labirintussal.

ismétlésnek azt az örömet hozta, mellyel a fehérség, kiváltképp a fehér magyar férfiaság folyamatosan fel- és újraépíthette önmagát. S történt ez abban az Osztrák–Magyar Monarchiában, amely jótevőként kooptálta az etnikai/raciális/nemi másságot mint az önmagától megkülönböztetett másikat, egyben szórakozása tárgyát.

11. ábra. Raciális/rasszista ábrázolások: fehér vezér és fekete színészek



Forrás: fesztykorkep.hu²⁵



Forrás: Simon (2007: 18)

²⁵ http://fesztykorkep.hu/?gclid=Cj0KEQjwiI3HBRDv0q_qhqXZ-N4BEiQAOTiCHkKjnQUiVKA_gb61k2ZZxjL39Ujz5GiwNocEs5F6URkaAvTl8P8HAQ

A ragtime karneváli ereje azonban távolról sem csupán gerjesztette a (fehér férfiak által meghatározott) nacionalista fantáziákat, hanem segítette is azok humorosan torzító megkérdőjelezését. A ragtime-kultúra nemzetközi terében – melyben jelentős szerepet játszott az afroamerikai előadóművészek által rendszeresen látogatott Budapest – nem csupán a világhírű magyar zeneszerző és zongoravirtuóz Liszt Ferenc 2. *magyar rapszódia*jának, hanem magának a „magyarnak” ünnepélyes komolyságát is kiforgatták.²⁶ Az amerikai Julius Lenzberg transzkontinentális ragtime-piacon megjelenő *Hungarian Rag*-je (1913) ugyanis újvilági ritmussal és cigányzenei elemekkel elbolondítva reggelte meg Liszt drámai zongoraművét. Sőt a zongorakotta fedelét díszítő és reklámozó, önfeledten cakewalkoló pár magyarnak szánt férfialakját a grafikus – díszmagyar helyett – másító-orientalizáló viseletbe öltöztette. A ragtime és a fekete amerikai zene magyar változata, a pesti dal – ahogy Csáth megállapította – valóban nem kímélt sem szigorú tekintélyt, sem magasztos hagyományt. A „csibész-hangulat és csibész-gondolkodás” kacagva-bukfenczezve „rongyolta szét” mindazt, amire csak kedve szottyant.

12. ábra. Julius Lenzberg *Hungarian Rag* című kottája



Forrás: The Public Domain Review²⁷

²⁶ Liszt másik, *Liebestraum* című darabjának szintén készültek ragtime-változatai, mint ahogy Chopin, Rahmanyinov, Mendelssohn, Dvořák slágerdarabjainak is. Ittész Tamás Liszt Ferenc hatása a ragtime- és swing-korszakban című tanulmányában többek közt azt is kimutatja, hogy milyen párhuzamok vehetők észre Liszt és a ragtime között a zongoratechnika és harmonizáció tekintetében (Ittész 2001: 64–71).

²⁷ <http://publicdomainreview.org/collections/hungarian-rag-pietro-deiro-1913/>

Hivatkozott irodalom

- Berlin, Edward A. (1984): *Ragtime. A Musical and Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- Bertényi Iván (1996): *A magyar Szent Korona. Magyarország címere és zászlaja*. Budapest: Kossuth.
- Bordo, Susan (1993): *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Bozzai Judit (2004): Miről szoltak a hírek száz éve? 6. rész, 1904. január. *Szombathelyi Friss Újság*. Interneten: http://www.nyugat.hu/tartalom/cikk/12019_mirol_szoltak_hirek_szaz_eve_nagy_balok_es_sztrajkok (letöltve: 2017. február 15.).
- Csáth Géza (1909): A pesti dal. *Nyugat* 2(7). Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00030/00705.htm> (letöltve: 2017. február 15.).
- Desmond, Jane (szerk.) (1997): *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham – London: Duke University Press.
- Dr. Dienes Valéria (1995): *Orkesztika – mozdulatrendszer*. Budapest: Planétás.
- Dr. Dienes Valéria, Fenyves Márk és Dr. Dienes Gedeon (2016): *A Tánc reformja „a mozdulatművészet vonzásában”*. *Táncelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest: Orkesztika Alapítvány.
- Egyenlőség (1996 [1896]): Az orfeumokról. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 299–301. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/mulato.htm> (letöltve: 2017. február 15.).
- Emery, Lynne Fauley (1972): *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo Alto, CA: National Press.
- Federmayer Éva (2011): Nation, Gender, and Race in the Ragtime Culture of Millennial Budapest. In *Comparative Hungarian Cultural Studies*. Steven Totosy de Zepetnek és Louise O. Vasvari (szerk.). West Lafayette: Purdue University Press, 139–149.
- Foucault, Michel (1977 [1975]): *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Random House. [Magyarul: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest: Gondolat, 1990.]
- Fővárosi Lapok (1996 [1896]): Konstantinápoly Budapesten. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 318–321. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/konstant.htm> (letöltve: 2017. február 19.).
- Fuchs Livia (2004): *A tánc forradalmárai. Vendégszereplők 1898 és 1948 között*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Fuchs Livia (2007): *Száz év tánc*. Budapest: L'Harmattan.
- Gera Judit (2012): *Az alávetettség struktúrái a holland prózában*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó.
- Gergely András (1996): Millennium a századvégen. In 1896. *A Millenniumi Országos Kiállítás és az ünnepségek krónikája*. Varga Katalin (szerk.). Budapest: Atlasz, 9–13.
- Gerő András (1996): *Budapest 1896. A város egy éve*. Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00009/> és <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/> (letöltve: 2017. február 20.).
- Goldberg, David Theo (2006): Racial Europeanization. *Ethnic and Racial Studies* 29(2): 331–364.
- Gyáni Gábor (2004): *Identity and the Urban Experience. Fin-de-siècle Budapest*. Wayne: Center for Hungarian Studies and Publications.
- Hobsbawm, Eric J. és Terence Ranger (szerk.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ignotus (1996 [1896]): Emma asszony levelei. In 1896. *A Millenniumi Országos Kiállítás és az ünnepségek krónikája*. Varga Katalin (szerk.). Budapest: Atlasz, 126.
- Ittész Tamás (2001): Liszt Ferenc hatása a ragtime- és a swing-korokban. In *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Simon Géza Gábor (szerk.). Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság, 51–86.
- Kerekes József (1996 [1896]): Mulató. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 297–299. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/mulato.htm> (letöltve: 2017. február 15.).
- Képes Családi Lapok (1996 [1896]): A mulató Budapest. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Budapest. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 297. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/mulato.htm> (letöltve: 2017. február 19.).
- Kövár László (1897): *A Millennium lefolyásának története és a Millenáris emlékkalkotások*. Budapest: Atheneum. Interneten: <http://mek.oszk.hu/10400/10497/> (letöltve: 2017. január 13.).
- Lotz, Rainer (1997): *Black People. Entertainers of African Descent in Europe and Germany*. Bonn: Birgit Lotz.
- Lukács, John (2004): *Budapest 1900. A Historical Portrait of a City and Its Culture*. Bilingual Edition. Budapest: Európa.

- Manning, Susan (2004): *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion*. St. Paul – Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, Doreen (1994): *Space, Place, and Gender*. Cambridge, UK: Polity.
- Molnár Gál Péter (2001): *A Pesti mulatók*. Budapest: Helikon.
- Moravánszky Ákos (1998): *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918*. Cambridge, MA: MIT.
- Nussbaum, Martha C. (2004): Body of the Nation. *Boston Review*. Interneten: <http://bostonreview.net/archives/BR29.3/nussbaum.html> (letöltve: 2015. november 21.).
- Omi, Michael és Howard Winant (1994): *Racial Formation in the United States*. New York – London: Routledge.
- Peretti, Burton W. (1997): *Jazz in American Culture*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Robert, Nemes (2001): The Politics of the Dance Floor. Culture and Civil Society in Nineteenth-Century Hungary. *Slavic Review* 60(7): 802–823.
- Robert, Nemes (2005): *The Once and Future Budapest*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Romsics Ignác (1999): *Hungary in the Twentieth Century*. Budapest: Corvina – Osiris.
- Rose, Gillian és Alison Blunt (szerk.) (1994): *Writing Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*. New York: Guilford Press.
- Rose, Gillian (1993): *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Salgó Ernő (1996 [1896]): Orpheumok világa. In *Budapest 1896. A város egy éve*. Gerő András (szerk.). Budapest: Budapesti Negyed Alapítvány, 302–306. Interneten: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00010/mulato.htm> (letöltve: 2017. február 15.).
- Simon Géza Gábor (1999): *Magyar jazz történet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság.
- Simon Géza Gábor és Wolfgang Hirschenberger (1999): Ragtime-Diszkográfia, Osztrák-Magyar Monarchia 1900–1928. In *Jazzkutatás* (1999). Interneten: <http://jazzkutas.eu/article.php?id=36> (letöltve: 2017. február 19.).
- Simon Géza Gábor (2007): *K. u. K. ragtime. Az Osztrák-Magyar Monarchia Ragtime-korszaka*. Budapest: Pytheas.
- Szegedy-Maszák Mihály (2000): The Age of Emergent Bourgeois Society, from the Late 18th Century to 1920. II. Intellectual Life. In *A Cultural History of Hungary in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Kósa László (szerk.). Budapest: Corvina – Osiris, 101–176.
- Tuan, Yi-Fu (1977): *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Varga Katalin (szerk.) (1996): *1896. A Millenniumi Országos Kiállítás és az ünnepségek krónikája*. Budapest: Atlasz.
- Vörös Károly (1997): Birth of Budapest. Building a Metropolis, 1873–1918. In *Budapest. A History from Its Beginnings to 1998*. Gerő András és Poór János (szerk.). Boulder, CO: Social Science Monographs, 103–138.

INFORMÁCIÓS TÁRSADALOM

Alapítva: 2001

SZAKTUDOMÁNYOS FOLYÓIRAT

**Megjelent az Információs Társadalom legújabb, 2016/3. száma:
fókuszban az okos városok**

A tartalomból:

Z. Karvalics László

Okos városok: a dekonstrukciótól a hiperkonstrukcióig

Csaba Ders

Egy okos Pécs felé

Gere László, Czirják Ráhel

Erősítik-e a társadalmi kirekesztést a smart cityk?

Molnár Szilárd

**Az okos város fejlesztésekhez kapcsolódó közösségi
informatikai eszközök: társadalmi szoftver, online
participáció, crowdsourcing**

Gáspár Mátyás

**Csipkerózsika, ébredj! – avagy új kihívások előtt a
közösségi hozzáférések**

Entz Géza Antal

**Az épített örökség hozzáférhetővé tétele és a műemléki
topográfia**

Szemerey Samu, Rab Judit

Az Okos Város Fejlesztési Modellről

Kun László

Városfejlesztés és okos városok a mutatószámok tükrében

Műhely

**Egy nyílt platformú, önszabályozó városüzemeltetési
modell, avagy létrejöhet-e gépi és humán technológia
szimbiózisa az energiagazdálkodásban**

Konferencia

**Beszámoló a „még50év” konferenciáról – várostervezés
az információs korban**

**Szervezetfejlesztés az okos városban - SmartImpact
projekttalálkozó Miskolcon**

Kapható az Írók Boltjában
(1061 Budapest, Andrassy út 45.)

és elérhető a folyóirat weboldalan:

<http://www.informaciostarsadalom.hu>

Információs Társadalom

Tematikus szám az okos városokról

Z. Karvalics László

Okos városok: a dekonstrukciótól a hiperkonstrukcióig

Gere László – Czirják Ráhel

Erősítik-e a társadalmi kirekesztést a smart cityk?

Rab Judit – Szemerey Samu

Az Okos Város Fejlesztési Modellről

2016. XVI. évfolyam 3. szám

